LA EVOLUCIÓN DE LA ÓPERA EN EL SIGLO XX

Por Donald MITCHELL

SERÍA DEMASIADO fácil (y aburrido) explicar todo lo que hay de nuevo en la ópera del siglo xx en lo que se refiere a "escuelas", "tendencias", "reacciones", especialmente reacciones contra el siglo XIX y en particular contra Wagner. Más que de "reacciones" preferiría hablar de "movimientos divergentes".

No es necesario que los agentes policíacos de la historia aconsejen a los compositores (por lo menos a los mejores) que "circulen". Les basta su instinto creador. Tomemos algunas de las grandes características de la ópera moderna y preguntémonos si es la historia —que pretende encontrar una razón para todo, lo que representa una de sus graves debilidades cuando se trata de la historia del arte— o bien el juicio del compositor, o su interés, o las circunstancias económicas, quienes nos entregan las razones más convincentes.

La ópera moderna tiene tantas facetas que sería necesario un número completo de esta revista para estudiar todos sus aspectos. Sin embargo, en cualquier clasificación habría que incluir los siguientes puntos:

1, el auge de la ópera de cámara;

2, los ensayos de ópera oratorio y de las formas relacionadas con ella;

3, el retorno a la ópera hecha de "trozos";

4, las manifestaciones antimusicales;

5, la ópera de actualidad (*Zeitoper*).

Muy frecuentemente se acostumbra considerar la variedad de las formas contemporáneas de la ópera como el resultado de una huida de los compositores, ya que éstos han tenido que enfrentarse a los monumentos wagnerianos que les ocultaban en cierto modo cualquier visión del porvenir.

Los postwagnerianos que cuentan (y se podrían incluir entre ellos figuras tan diferentes como Richard Strauss y Arnold Schoenberg) han comprendido, por una parte, que era totalmente irrisorio intentar mantener la tradición wagneriana. Por supuesto, a otros muchos los cegó la ambición impidiéndoles ver esta sencilla verdad: que el progreso es más fecundo que la más sincera imitación —pensamos en August Bunger en Alemania, en Rutland Boughton en Inglaterra, ambos ahogados en las olas de su propio entusiasmo wagneriano. Únicamente Hans Pfizner tuvo éxito con su *Palestrina*, un notable acto de fe en nuestra época: una ópera que rendía homenaje a Wagner y que, sin embargo, estaba llena de una vigorosa individualidad (La "historia", dicho sea de paso, borró a Pfitzner, aunque en realidad fue él quien borró la historia justificando artísticamente la más excepcional excepción a la regla).

Se podría decir que Richard Strauss sostuvo el concepto wagneriano a través de toda su larga carrera, pero como hombre práctico y perspicaz, supo ver la necesidad de desarrollar nuevas formas y explorar otras zonas de sensibilidad. Por eso *Salomé* o *Electra* llevan la manera de Wagner (en particular la del tercer acto de *Tristán*) a su última consecuencia. Strauss vio perfectamente en esto una fuente fecunda para la música del porvenir. (Sin lugar a dudas, *Electra* contribuyó a facilitar el nacimiento del famoso monodrama de Schoenberg, *Erwartung*.)

Pero prolongaciones de la herencia wagneriana como *Salomé* o *Electra*, están forzosamente limitadas —el número de heroínas patológicas no es indefinido. En muchas óperas ulteriores, Strauss volvió a cometer afectuosos plagios de Wagner, que únicamente su infalible destreza técnica y su habilidad pudieron hacer tolerables. Sin embargo, Strauss, que decididamente es una figura poco banal, dio en *El caballero de la Rosa* (*Rosenkavalier*) una idea —si no en su ejecución, sí en sus intenciones—, de lo que llegaría a ser uno de los principales rasgos de la ópera contemporánea: una estilización consciente, "a la manera" a la manera de un compositor anterior, de un siglo anterior. Ésta nunca había desempeñado un papel semejante.

Si necesitáramos aún más pruebas del carácter profético que tuvo la visión de Strauss sobre la ópera, obtendríamos un buen número de ellas en *Ariadna en Naxos* (*Araine aut Naxos*). Aquí encontramos la introducción en la fosa, durante los primeros años del siglo xx, de una pequeña orquesta: es uno de los primeros signos de la ópera de cámara, esa brillante novedad de la ópera que pertenece propiamente a nuestro tiempo. Es curioso pensar que fue Richard Strauss quien dio impulso a este importante movimiento.

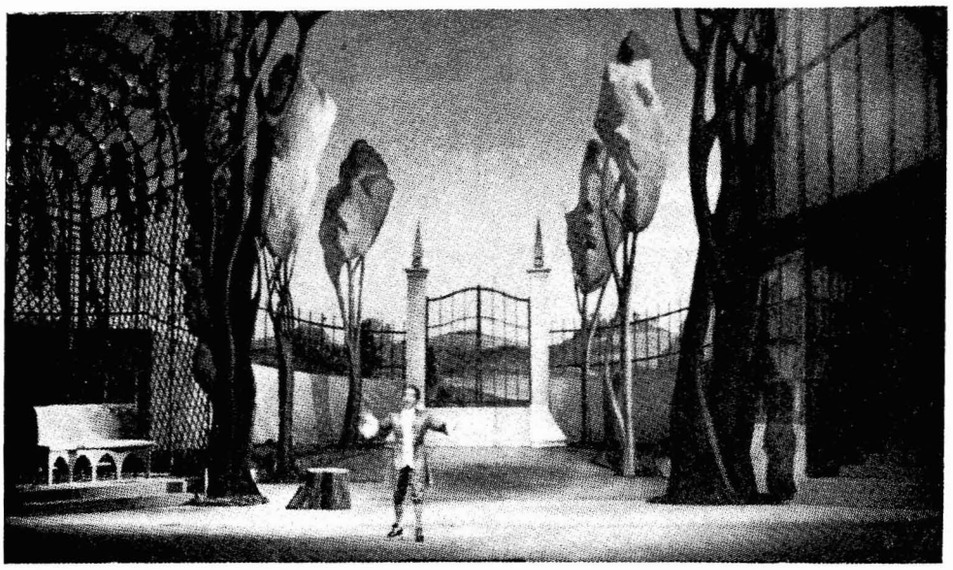
¡Pues sí, movimiento, en él estamos aún! Si consideramos las realizaciones de Strauss, realmente no es necesario colocar en ellas a la historia como un compañero indispensable. Richard Strauss era un artista esencialmente práctico y sensato, el músico trabajador por excelencia. Su inspiración hizo avanzar algunos pasos más el idioma wagneriano en *Electra* y *Salomé*. Abrió además el camino a lo que es, propiamente hablando, la *única* ópera moderna que debe tanto a Wagner como las del mismo Strauss; *Woyzeck* (*Wozzeck*), aunque su lenguaje representa sin duda alguna, un progreso tan real sobre su modelo, como *Electra* sobre *Tristán*.

Pero *Salomé*, *Electra*, *Woyzeck* revelan una línea de sucesión directa. En lo porvenir, Alban Berg será considerado probablemente, como el conservador, en el siglo xx, del concepto de "drama musical" del siglo XIX, y no como un iconoclasta o un radical. Su prontitud en admitir su deuda, reconociendo a *Tristán* como el padre de *Woyseck* prueba sencillamente que Berg sabía muy bien lo que hacía. Esta idea es demasiado simple para los que, cuando tomen conciencia ellos mismos de la relativa ortodoxia de *Woyzeck*, sean los primeros en acusarlo de wagnerianismo.

¿Será preciso ver, en el ensayo de la pequeña orquesta, intentado por Strauss en *Ariadna*, un gesto agresivo contra Wagner? De ninguna manera, o por lo menos, no únicamente. *Salomé* y *Electra* habían agotado la intensificación sonora, tan original y llena de innovaciones que Strauss había hecho a continuación de Wagner. *El caballero de la Rosa* era el término o el límite de su sentido del clasicismo y del *pastiche*. Había que encontrar algo nuevo. Y de esta necesidad nació *Ariadna* y con ella el ideal de la ópera de cámara. ¿Nos atreveríamos a decir que más que la decisión personal, tomada por Strauss, de separarse de un camino, fue la historia la que provocó todo esto?

Creo que tenemos tendencia a menospreciar las ambiciones, las predilecciones personales de los músicos, cuando examinamos el desarrollo de las artes desde lo alto del mirador de la historia. Hoy en día, la ópera de cámara está en auge particularmente en Inglaterra; Benjamin Britten no se conformó con escribir algunas de las obras de mayor éxito y más inspiradas dentro del género: *El rapto de Lucrecia* (*The rape of Lucrecia*), *Alberto Harring*, *La vuelta de tornillo* (*The turn of the Screw*) sino que fundó, además, una compañía lírica destinada a ejecutar sus obras y las de otros compositores estimulados por su ejemplo. No cabe duda de que el interés de Britten por la música de cámara —sin olvidar por otra parte que sus "grandes" óperas, después de *Peter Grimes*, decaen gravemente por la sonoridad y la complicación— refleja el carácter de su "oído interno" y su preocu-

Decorado de F. Léger para *Bolívar* de D. Milhaud



Decorado para *The Rake's Progress* de Igor Stravinsky

pación por restaurar la voz humana a su lugar en el teatro lírico, como el primer "instrumento" de que dispone el músico del escenario para realizar sus intenciones. El siglo XIX había seguido una tendencia cada vez más marcada a borrar la voz y ampliar la orquesta. La *Ariadna* de Strauss había ya disminuido el poder de la orquesta. Otra tentativa, prodigiosamente original, fue la de Schoenberg en *Moisés y Aarón* (*Moses und Aron*). Schoenberg es probablemente el único compositor de la primera mitad de este siglo, que ha escrito una ópera que puede rivalizar con Wagner por la amplitud y grandeza de la inspiración, el único que ha concebido con claridad la lucha entre la voz humana y la orquesta. La resuelve dando lugar a la vez a papeles hablados (*Sprechstimme*) y cantados, dejándolos independientes o combinándolos según las necesidades, tanto de los coros como de los solistas. No se trata de destacar el valor dramático de *Moisés y Aarón*, sino más bien de llamar la atención sobre el interés que puso Schoenberg en asegurar a su texto y a sus cantores un alto grado de perceptibilidad, lo cual es un cambio con respecto al siglo XIX.

Fijémonos ahora en un compositor que encarna el contraste más completo con Richard Strauss: Igor Strawinsky. En él también encontramos una mezcla de gustos personales y circunstancias exteriores de orden económico, que lo llevaron a experimentar las pequeñas formaciones orquestales y varios estilos de tipo teatral. La notable habilidad que tiene para manejar los nuevos conjuntos instrumentales y la variedad de obras que ha creado para la escena, han enriquecido y estimulado poderosamente la ópera contemporánea, y esto a pesar de que Strawinsky sólo se consagró en 1949-51 a la composición de una verdadera ópera. En esta obra, *El libertino* (*The rake's progress*), se liberaba íntegramente de los ideales del siglo XIX, como lo demostraba su retorno a los trozos, descomponiendo claramente cada acto en recitados y arias, dúos, tríos, cuartetos, etc., y no desarrollándolos como Wagner sobre una trama continuada; Strawinsky mostraba también en ella su voluntaria sumisión a uno, o varios estilos. Su clasicismo (y aun, más recientemente, su preclasicismo) sigue no tanto un dogma artístico racional, sino más bien una disciplina aceptada, que le lleva a conseguir el objetivo muy personal que se propone. No cabe duda que el legado de Strawinsky como músico de teatro, a pesar de las críticas de sus adversarios, se revelará cada vez como una de las aportaciones más duraderas y originales al arte lírico del siglo XX.

Si *El libertino* representa el clasicismo del siglo XX en toda su intensidad, el renacimiento de los "trozos", el uso deliberado y hábil de estilos anteriores, por otra parte, ¿qué no debe la ópera contemporánea a obras como *El ruiseñor* (*Le Rossignol*), *Zorro* (*Renard*) o *La historia del soldado* (*L'histoire du soldat*)? Recordemos el pensamiento de Strawinsky a propósito de esta última: "¿Por qué no hacer algo muy sencillo? ¿Por qué no escribir algo que no necesite ni un teatro enorme, ni un público numeroso, algo con dos o tres personajes y un puñado de instrumentistas?" Y la lista se completa con *Mavra*, *Edipo rey* (*Œdipus Rex*), y finalmente *El libertino*. De todas estas obras, únicamente tres son verdaderas óperas y necesitaríamos demasiado espacio para analizar la forma de las demás. Pero en todas Strawinsky aparece como un artista en asidua búsqueda de nuevas soluciones, de "movimiento", de "otra cosa". Sólo la última es una "ópera en tres actos", pero muchas otras, anteriores a *El libertino* eran, por decirlo así, experiencias teatrales que giraban en torno a la necesidad misma de la ópera.

Edipo rey, una ópera oratorio, constituye una de las opciones más importantes que nos haya propuesto Strawinsky: preparó la creación de obras tan impresionantes aunque híbridas como *Juana en la hoguera* (*Jeanne au bûcher*), el oratorio escénico de Arthur Honegger. Por otra parte *El Prisionero* (*Il Prigioniero*) de Luigi Dallapiccola, es una ópera que nada pierde en una ejecución de concierto y al contrario, revela la íntima relación, la interpenetración entre la ópera y las formas musicales "abstractas" tales como el oratorio o la cantata (existen también las cantatas escénicas de Carl Orff), *montaje* característico de nuestro siglo, y del que Strawinsky es en parte responsable por ser uno de los más versátiles y fecundos colaboradores.

Mavra es, por su parte, una verdadera ópera bufa, lo que nos afirma que el teatro lírico de vena cómica es una de las más notables victorias de la ópera contemporánea, desde Strawinsky hasta obras tan diversas e incluso opuestas como el *Albert Herring* de Britten, *Los pechos de Tiresias* (*Les mamelles de Tirésias*) de Poulenc, *El amor de las tres naranjas* (*Love for three oranges*) de Prokofiev y *Un compromiso para cenar* (*Dinner Engagement*) de Lennox Berkeley (otro argumento en favor de la ópera de cámara es la oportunidad que ofrece al compositor de desplegar sus dones "líricos"; véase la deliciosa *Ruth* de Berkeley, una obra que marca la medida de su invención dramática, lo que no ocurre con su *Nelson*). Pero la ópera cómica es un tema que necesitaría para él solo un artículo.

Poco espacio me queda ya para hablar del *Zeitoper* —ópera de actualidad— que es una tendencia característica del siglo XX y que prosperó en la obra de un compositor dotado de un genio menor, pero cuya música, durante mucho tiempo desconocida, es a la postre justamente estimada: Kurt Weill. También Paul Hindemith trabajó con destreza dentro de este género en sus *Novedades del día* (*Neues vom Tage*). Los libretos de Kurt Weill son testimonio del desdén que tiene el siglo XX por los libretos románticos, míticos o fabulosos de que gustaba el XIX. (Hecha excepción, quizás, del *Matrimonio a mitad del verano* (*Midsummer marriage*) de Michael Tippett, pero cuyo texto impenetrable constituye más una advertencia que un aliciente para aquellos que se vieran tentados de volver a los ritos y a los mitos.

Los héroes de tipo convencional han desaparecido prácticamente de la escena contemporánea. La ópera de actualidad ofrecía además, sobre todo cuando trabajaba Weill, otra posibilidad de renovación: el empleo de una fuente popular, reputada como "deshonrosa" y que todavía no había llamado la atención del teatro serio: jazz, canción de cabaret, etc. Kurt Weill comprendió pronto los recursos irónicos de esta audaz trasposición, es decir, el empleo de lo que se consideraba generalmente como banal, trivial o de segundo orden, para realizar una nueva experiencia de teatro musical por ejemplo *La ópera de dos centavos* (*Dreigroschenoper*), cuyo resultado fue punto menos que banal. Weill reveló así toda una serie de posibles símbolos musicales, pero que exigen un músico de talento muy particular.

Iba a olvidar el cuarto punto de mi lista: el referente a los compositores cuyo espíritu de búsqueda es puramente negativo y representa, más que una elección musical, el olvido mismo de la música. ¿Acaso no es éste el caso de *La bruja* (*Die Kluge*) o *La luna* (*Der Mond*) por ejemplo? ¿No está acaso la música, tal como la concibe nuestra cultura, simplificada hasta desaparecer? ¿Y en su *Antígona* (*Antigonae*) no está deliberada y totalmente ausente?

Este siglo verá tantas formas de ópera, positivas o negativas, como buenos y malos compositores hay. Éstos, en su gran mayoría, se sienten atraídos por la ópera como las mariposas por la llama. Muchos se queman en ella. Algunos sobreviven. Un reducidísimo número la apaga y triunfa. ¿Pero quién se asombraría de la hecatombe? No se resiste al resplandor o al choque inmediato de la gran ópera. El escenario lírico representa quizás el más hermoos medio de contacto con un público numeroso. No es pues nada extraño que tras una larga historia, este medio permanezca vivo, inquieto, en evolución, en movimiento.